

Questo numero

Marco Ligabue

Nel labirinto

Nell'estate del 2008 abbiamo avuto l'occasione di intervistare il Mo. Ivan Fedele, raccogliendo il suo punto di vista sulla situazione dell'“elettronica” nel panorama musicale contemporaneo, sia in relazione al suo lavoro, sia in generale. Lo spunto ci è sembrato interessante e abbiamo deciso di sottoporre un quesito in merito – riportato integralmente a seguire di questa presentazione – a una serie di altri compositori, con l'idea di avviare un momento di riflessione sulla situazione attuale. Dalle risposte, varie e articolate come naturale provenendo da ambiti esperienziali diversi – sia generazionali che geografici –, emergono nondimeno tratti comuni e, in taluni casi, alcune convergenze ideali.

Il quesito – volutamente impostato in forma blandamente ‘provocatoria’, nel senso più etimologico del termine – vuol cercare di mettere a confronto due aspetti della contemporaneità musicale che convivono ma che, spesso, sembrano ignorarsi o sfiorarsi appena, quello della composizione strumentale contemporanea, anche con l'utilizzo di tecnologie, e quello della musica elettroacustica *tout court*. Problematica non banale, che coinvolge molteplici aspetti della realtà musicale odierna, non sappiamo se latitante piuttosto che latente nei rari momenti di confronto e di riflessione.

I problemi sono molti e nascono praticamente con l'affacciarsi all'orizzonte delle tecnologie elettriche, crescono in maniera esponenziale negli anni con quelle digitali, fino ad esplodere con la diffusione sempre maggiore della musica in rete, con tutte le implicazioni che questo sta comportando. Aspetti naturalmente vicini, se non addirittura propri, al panorama elettroacustico che vede nel labirinto telematico mediale un fertile e naturale terreno di sbocco e di crescita; elementi certo più lontani dall'attenzione della composizione contemporanea strumentale, sia essa pure di ricerca.

Si è infatti venuta progressivamente elaborando un'idea – un ideale? – in cui tutto diviene materiale d'uso, con lo sviluppo di tutta una serie di problematiche – perdita di senso del *copyright*, ad esempio, e suo consequenziale rifiuto – che oggi ci investono pienamente. E la situazione si complica anche oltre le previsioni, poiché la tecnologia rende tutto oggi più o meno pacificamente modificabile; e se lo spirito dei tempi con

prepotenza impone nuove forme e nuovi modelli, è anche vero che giganteschi interessi vi si proiettano sempre più, reclamando su di essi la più ambigua titolarità.

Se all'interno del contesto sociale di riferimento manca una riflessione più o meno approfondita in merito – invero, manca talvolta lo stesso lavoro del pensare e, senza idee, non si va da nessuna parte – è forse opportuno iniziare a focalizzare più attentamente il portato ideale di quelle esperienze che aprirono le porte a quell'idea di cui si è appena detto, al tempo considerate 'provocazioni' all'*establishment*, lette spesso in un contesto di riferimento pseudo cageano, col quale, in realtà, esse avevano a che vedere solo per taluni aspetti, poco per altri. Provocazioni di *esprits libres*, qualunque cosa se ne pensi, capaci però di mettere a fuoco le contraddizioni che la rivoluzione dei mezzi imponeva al linguaggio: l'ubiqua ed eterogenea disponibilità dei materiali con il loro libero utilizzo; la composizione musicale – e il suo apprendimento – accessibile, grazie alla tecnologia, ai livelli di astrazione più alta e quindi più determinanti sotto il profilo estetico e linguistico; la 'crasi' tra la figura dell'esecutore e quella del compositore; l'opera collettiva – prassi in uso peraltro anche in altre forme di espressione artistica; la musica senza musicisti; la telematica; la *Home art*, per dirla con Pietro Grossi. Solo per citarne alcune.

Ad oggi, elementi che si manifestano tutti in una realtà fluida in cui, grazie alla rete, gli utenti si appropriano dei testi musicali e li rileggono in modo imprevedibile, originale, per lo più indisciplinato. Incorporano materiali simbolici nella propria esperienza, attraverso il proprio bagaglio di competenze, conoscenze, inclinazioni. Operano sui margini, producono nuovi testi e restituiscono significati. Sono, in altre parole, fruitori che trasformano l'esperienza in una ricca e complessa cultura partecipativa, dove 'consumatori' e 'produttori' interagiscono tra loro secondo alleanze mutevoli e inedite e dove tutti prendono parte ai processi e costruiscono, a partire dalla comunicazione, intense relazioni di produzione sociale di senso. Gli utenti non si limitano alla ricezione dei testi, ma li 'leggono', li interpretano, scambiano informazioni, li condividono secondo forme di partecipazione e coinvolgimento che, dunque, si posizionano ben oltre la fin troppo semplice giustificazione dell'*objet trouvé* o del *collage*; in definitiva, emettono giudizi.

D'altra parte gli utenti, una buona parte di essi, vivono e credono nell'economia morale, una cultura in cui si producono nozioni e pratiche di legittimazione sociali e morali di comportamenti quali il *filesharing*, il *cut* e *remix* dei contenuti, di video e *personal art*, la circolazione di *beta version*. La generazione di *user generated content* e il crescente coinvolgimento degli utenti nei confronti dei contenuti medialti hanno abilitato e reso visibile le loro pratiche di appropriazione degli oggetti culturali: non pirateria né condivisione illegale, quanto espressione della capacità degli 'utenti' di smontare la cultura e rimetterla insieme, producendo sempre nuove forme espressive.

Una forma di creatività, dunque, leggibile in qualunque produzione nuova prenda le mosse da una relazione di 'consumo' con una produzione esistente, se ne approprii e sia in grado di restituirne quelle potenzialità – talora inedite – che solo l'atto di tale 'consumo' a questo punto può far emergere.

Se è sufficientemente coerente l'idea che l'opera di un autore si inserisca sempre nella tradizione culturale di riferimento e da lì prenda le mosse per percorrere strade innovative, o semplicemente qualcosa di diverso, può essere stimolante seguire gli

autori, ma anche procedere autonomamente, nella costruzione di inferenze tra i riferimenti intertestuali che oggi un testo è in grado di presentare.

Gli utenti si dimostrano pertanto produttori di senso e di contenuti ogni volta che qualcosa dell'immenso flusso mediale cattura la loro attenzione. In definitiva, rappresentano forse la parte più attiva e innovativa dell'*audience* diffusa dei testi musicali – *popular*¹ o meno – come partecipanti passionali nella costruzione e nella circolazione di significati originali.

Non che tale atteggiamento sia sconosciuto alla storia della musica; non mancano esempi, anche illustri e disseminati lungo tutto il suo percorso, di 'rielaborazioni', 'appropriazioni', 'riletture' di materiali, più o meno indirizzate a processi compositivi piuttosto che a specifiche 'ripreses' di elementi sonori. Ciò che sicuramente cambia è la velocità di trasmissione, che inevitabilmente influisce sulla mutabilità – e anche instabilità – del 'prodotto'. Derivata e integrale, senza dubbio, del flusso sociale, della nostra società e del suo strutturarsi attraverso le forme di comunicazione nel contesto economico globale di riferimento.

Il secolo veloce questo regala e si esprime secondo i modi – e le modalità – che gli sono propri, riverberando la sua influenza su tutto il contesto linguistico della produzione musicale. I processi creativi ne escono trasformati, quale che sia il loro ambito di riferimento, colto, di ricerca, *popular* e quant'altro. I "tumulti e pugilati" che accolsero la prima esecuzione a Vienna da parte del Quartetto Rosé nel marzo del 1902 del *Verklärte Nacht* di Arnold Schönberg sembrano, caso vuole, voler aprire il secolo della 'trasfigurazione' musicale con l'annuncio di un futuro figlio 'non suo': quello elettrico-digitale e ancor più 'digitale' e 'telematico'.

È indubbio che i rapporti non possono più essere gli stessi. Se dialettica tra compositori che 'si inscrivono nella storia della musica' e compositori che 'scrivono la storia della musica' vi è sempre stata, oggi una produzione di senso sempre più collettiva – mai doppio dei significati ma che su di essi insiste e sussiste – impone un ripensamento generale di tutti i suoi termini: produttori, fruitori, strumenti, strategie, financo l'idea stessa di una 'Storia' di qualcosa. E influenza, così, anche i processi e le modalità compositive di coloro che oggi, più o meno consapevolmente, provano a scriverla quella storia, recettori e filtri della produzione collettiva di senso, non solo presente negli artefatti ma anche nelle sue modalità organizzative e di produzione. L'irrompere anche in ambito colto – o di ricerca che dir si voglia – di stilemi linguistici propri di altri idiomi, jazz piuttosto che *popular*, riflessi e rifratti secondo le specificità del proprio contesto compositivo di riferimento, ne sono segno evidente: timbri, tecniche di montaggio, strutturazioni formali, strumentario, vocalità, solo per citare alcuni elementi. La riformulazione semantica diviene anch'essa veloce, propria della 'generazione digitale', figli di un'epoca in cui sono nati e cresciuti, per questo vicina e familiare alle sue procedure; l'epoca dei *creative commons/copy me/remix me*, di

¹ Faccio riferimento al termine *popular* così come elaborato negli anni da studiosi come Philip Tagg piuttosto che Allan F. Moore. Si vedano in merito: Philip Tagg, *Popular music. Da Kojak al Rave*, traduzione ed edizione a cura di R. Agostani, L. Marconi, Bologna, CLUEB, 1994 e *Analyzing Popular Music*, Allan F. Moore (ed.), Cambridge, Cambridge University Press, 2003.

ubuntu e del *freeware*. Un 'atteggiamento' nei confronti del reale – pure 'virtuale' – che non può non influire sulle modalità di pensare la creazione artistica e di conseguenza sul pensiero compositivo stesso; anche di quei compositori, più o meno giovani, che nell'ambito 'colto' ricercano il loro riferimento. La sfida oggi diviene questa: integrare tutto ciò con il portato concettuale che ci arriva dal secolo scorso.

In alcuni autori si nota già un movimento in questo 'senso'; altri continuano a guardare indietro, non solo linguisticamente ma anche strategicamente. Niente di nuovo, sempre stato. Ciò che ora cambia sono però le modalità di diffusione e, quindi, di disseminazione del sapere, l'interazione con esso, che ha influenze inevitabili e capaci di mutare in un rapporto dialettico necessario anche le strategie compositive e creative, gli strumenti, i mezzi, le forme, il linguaggio, il vocabolario e la sintassi, le categorie di pensiero e quelle semantiche. Insomma, gli strumenti cambiano le categorie, le forme e le strutture del pensiero e con esse, e tramite di esse, anche il linguaggio musicale. Ne prendiamo coscienza progressivamente sempre di più.

Molti lo avevano intuito, lucidamente; e lo avevano anche meditato a fondo. Sulla scia dello *zeitgeist* del periodo, sicuramente, ma elaborando poi in maniera autonoma e personale. L'influenza di Marshall McLuhan² negli anni '60 fu indubbiamente ampia: non era più l'artista che 'piegava' gli strumenti e i materiali al suo progetto, quanto piuttosto gli strumenti che definivano non solo le modalità del comunicare ma anche i loro contenuti e quindi la produzione artistica. Lo strumento che si adottava aveva valenza estetica. Aspetti già precedentemente affiorati a vario titolo in Benjamin, Horkheimer e Adorno piuttosto che nella Scuola di Francoforte³; McLuhan punta però sul mezzo tecnico, sulla sua funzione di prolungamento delle nostre potenzialità.

Echi, più o meno mediati, che ci fanno venire in mente: "il computer ci libera dal genio altrui ed accresce il nostro" (ancora Pietro Grossi. Cfr. *Musica/Tecnologia* n.1), che – a parte il tono apodittico, un po' stile *Gruppo 63* o comunque della *neoavanguardia* di quegli anni⁴ – è in perfetta linea col pensiero di McLuhan.

Si infrange il limite della 'pura velocità di scambio' dell'informazione – sempre andata aumentando anche prima della 'telematica' – perorata da certa critica conservatrice di quegli anni a guisa di limite e subliminale detrimento: cambia invece il

² Di Marshall McLuhan, in merito: *The Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man*, London, Routledge & Kegan Paul, 1962; *Understanding Media: The Extensions of Man*, Berkeley (CA), Gingko Press, 1964; *The Medium is the Massage* (with Quentin Fiore), New York, Random House, 1967; reprint: Berkeley (CA), Gingko Press, 2000.

³ Walter Benjamin, "Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit", in: *Zeitschrift für Sozialforschung*, Paris, 1936, poi in: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt, Suhrkamp Verlag, 1955; Theodor W. Adorno, Max Horkheimer, "Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente", 1944, in *Gesammelte Schriften, Band 5, Dialektik der Aufklärung und Schriften 1940–1950*, Gunzelin Schmid Noerr (Hrsg.), Frankfurt am Main, Fischer, 1987; tr. it.: Theodor W. Adorno, Max Horkheimer, *Dialettica dell'illuminismo*, (tr. L. Vinci), Torino, Einaudi, 1966; cfr. anche la più recente traduzione inglese: Theodor W. Adorno, Max Horkheimer, *Dialectic of Enlightenment*, (trans.) Edmund Jephcott, Stanford, Stanford University Press, 2002.

⁴ Varrebbe forse anche la pena di riflettere sulle derivazioni di quei caratteri della *neoavanguardia* simili a quelli del futurismo, alla luce di quanto quest'ultimo movimento ha influito sul pensiero musicale elettrico prima e digitale poi.

rapporto col mezzo, con la sua fruizione, con la sua funzione. Come dicevamo: niente sarà più come prima.

Si crea in quegli anni una sorta di chiasmo: da un lato la musica ‘colta’ alla ricerca di un rapporto ‘sostanziale’ con la tecnologia; dall’altro la ‘tecnologia’ alla ricerca di una ‘espressione’ musicale propria. Pur diverse, prospettive comunque di uno stesso problema, ancora oggi in fieri.

Le tematiche con le quali il mondo musicale più o meno accademico si confronta in relazione alle tecnologie sono, sotto lo stretto profilo compositivo, mirate su questioni specifiche e il compito non si presenta banale, poiché se, da un lato, la tecnologia diviene sempre più accessibile e capace, dall’altro, rischia proprio per questa sua evoluzione continua di far perdere di vista obiettivi primari.

Primo tra tutti, quello di mantenere ‘sostanziale’ il suo utilizzo all’interno del processo compositivo, senza cadere in un utilizzo superficiale o ‘effettistico’ delle potenzialità che entrano in gioco. Problemi peraltro già delineati a suo tempo, tanto da una *vis* polemica come quella di Pierre Boulez :

[...] les moyens électroniques fournissent des manières d’agir, de manipuler qui, dans la superficialité de certains procédés, entraînent des conséquences rarement spectaculaires, mais presque toujours circonscrites, d’où la flexibilité et la ductilité sont exclues. Il s’agit bien là, je le souligne, des conséquences qui se produisent si, par une sorte de fascination vis-à-vis du geste de manipulation, on se laisse entraîner au maniement superficiel, laissant de côté la réflexion sur les moyens et les méthodes. Dans ce cas-là, malgré une certaine habileté de manœuvre, le résultat, en tant que composition, fera preuve d’amateurisme et, finalement, d’incompétence. C’est pourquoi il me semble que depuis des années qu’on l’effleure, ce domaine a réellement peu progressé et fait naître si souvent un sentiment d’insatisfaction, d’inaboutissement, de nette infériorité par rapport à la pensée musicale qui s’est exprimée dans le domaine instrumental.⁵

Cela explique essentiellement les échecs répétés des productions basées exclusivement sur l’agglutination, d’où le concept d’écriture était fondamentalement absent. Certes, la technique était forcément sommaire, mais le *faire* l’était encore plus. [...] La technologie d’aujourd’hui laisse encore la place au bricolage [...],⁶

quanto da una personalità più ‘neutra’ – in relazione alla sua collocazione compositiva e alla sua riconosciuta competenza scientifica – come quella di Jean-Claude Risset:

La musique concrète [...] fournit [...] une variété immense de sons naturels complexes, aux formes diverses, à l’identité forte – mais les modalités de transformation de ces sons restent rudimentaires en regard de leur richesse, aussi risque-t-on de privilégier

⁵ Pierre Boulez, *Leçons de musique. Points de repère III*, Paris, Christian Bourgois Éditeur, 2005, p. 95. Lezione tenuta al Collège de France, Gennaio-Aprile 1978. Per inquadrare pienamente i passi riportati, anche in relazione alla loro cronologia, vale comunque la pena di ricordare che Boulez nel 1977 fonda l’IRCAM, il principale istituto che, ancora oggi, si occupa delle problematiche relative all’interazione con le tecnologie digitali in campo musicale.

⁶ Ibidem, pp. 626-627. Lezione tenuta al Collège de France, Novembre-Dicembre 1990.

les effets sonore et l'esthétique du collage. La musique électronique permet quant à elle d'établir des relations plus précises entre les sons – mais ces sons électroniques, très simples, souvent ternes, à l'identité falote, ne peuvent souvent être enrichis que par des manipulations qui dans une large mesure font perdre au compositeur le contrôle de la structure. Ces deux techniques peuvent certes être combinées, mais le dilemme entre richesse du son et raffinement du contrôle demeure.⁷

Problemi che di fatto hanno sostanzialmente portato, storicamente esaurito l'impatto innovativo degli inizi, ad interrogarsi sulle problematiche e sulle prospettive future del repertorio elettroacustico e delle nuove tecnologie in genere, se ve ne siano e di quale natura.⁸

Certo è che si tratta ora di riassorbire all'interno del linguaggio 'tradizionale' tutti quegli elementi posti dall'innovazione tecnologica, senza dimenticare che

I generatori di suoni degli studi di musica elettronica negli anni Cinquanta non hanno cambiato la musica. Il pensiero musicale era già cambiato quando i musicisti iniziarono a considerare la possibilità di un'interazione significativa tra criteri additivi e sottrattivi nell'elaborazione del materiale sonoro, cercando, ad esempio, una continuità strutturale tra timbro e armonia.⁹

Ben consapevoli, quindi, che qualunque rinnovamento del linguaggio che voglia attingere a nuovi spazi espressivi in grado di coinvolgere l'ascoltatore parte da una riflessione sul 'suono' nella sua globalità, riflessione che precede e che risulta capace di indirizzare – e non solo seguire – l'elaborazione di nuove tecnologie e il loro sfruttamento.

È questa l'ottica di generazioni di compositori che – sperimentando e adottando soluzioni anche molto diversificate tra loro – concentrano la loro attenzione, in un modo o nell'altro, sul difficile rapporto tra 'scrittura' e tecnologia, rapporto che propone un quoziente numericamente elevato di domande a cui far fronte. Proviamo ad annotarne alcune.

– La necessità di conciliare le capacità di astrazione, di simulazione e di 'resistenza' della scrittura musicale con quelle proprie – sotto questo profilo – all'elemento tecnologico e all'«esattezza inesorabile» dei suoi esiti poiché «[...] le pouvoir simulateur de l'écriture [...] est infiniment plus puissant et décisif qu'un quelconque *a priori* théorique». ¹⁰ Considerazione che, se si dimostra valida nei confronti dei principi teorico-linguistici individuati dal compositore, a maggior ragione estende la sua validità a tutti gli aspetti che a tali principi devono essere sottomessi – compresi quindi quelli tecnologici.

⁷ Jean-Claude Risset, "Timbre et synthèse des sons", in Jean-Baptiste Barrière (ed.), *Le timbre, métaphore pour la composition*, Paris, Christian Bourgois Éditeur/I.R.C.A.M., 1991, p. 241. Lettura presentata all'IRCAM, 13-17 Aprile 1985.

⁸ Cfr., in merito, Francesco Galante, Nicola Sani, *Musica Espansa. Percorsi elettroacustici di fine millennio*, Milano, Ricordi - LIM, Collana Le Sfere N. 34, 2000, capitolo 15, *passim*.

⁹ Luciano Berio, *Un ricordo al futuro. Lezioni americane*, Torino, Giulio Einaudi editore, 2006, p. 14.

¹⁰ Philippe Manoury, "Les limites de la notion de «timbre»" in Jean-Baptiste Barrière (ed.), *Le timbre, métaphore pour la composition*, cit., 1991, p. 294.

– Integrare le diverse prospettive aperte dal timbro e dalle sue trasformazioni – non solo tecnologiche ma anche, e soprattutto, semantiche – all’interno del processo compositivo, dato che

[...] il faut procéder souvent, dans le cas de la synthèse ou du traitement électronique, à des vérifications d’hypothèses plus ou moins justes. L’amalgame timbre-dynamique-durée ne peut plus s’estimer en termes de données culturelles acquises, mais en termes exclusivement quantitatifs: d’où la difficulté de déduction, incertaine dans ses évaluations et dans ses choix. Dépendant du domaine où l’on se situe, l’extrapolation ne va pas forcément de soi; il est nécessaire de la provoquer, de résoudre, pour cela, les cas particuliers que soulèvent le langage et sa combinatoire. L’écriture, puisqu’il s’agit d’introduire des composantes dans une situation où elles étaient données *naturellement*, va jouer un rôle considérable dans la fabrication de ces objets. Pour les fabriquer bien sûr, mais aussi, et autant, pour les relier entre eux, les faire évoluer, les faire participer à la composition. D’extérieure aux objets, l’écriture devra aussi devenir intérieure à ces mêmes objets. [...] le discours musical n’est pas fait d’une accumulation successive d’objets musicaux accolés les uns à la suite des autres dans le temps. Et, si un stade élémentaire de l’écriture suffit pour inventer un objet isolé, les relations nécessaires pour constituer un langage se situent à un autre niveau: il concerne le dynamisme des objets et l’évolution de leurs rapports.¹¹

E ancora:

[...] est-ce que les timbres utilisés ou traités ont un rapport à un *modèle connu* et, dans un cas comme dans l’autre, quelles sont les conséquences compositionnelles qu’il convient d’en tirer ? Un des grands enjeux esthétiques de notre époque est justement cette dualité entre le connu et ce qui ne l’est pas et les facultés d’intégration de ces objets au discours musical.¹²

Con la necessità, quindi, di elaborare nuovi e più articolati punti di vista nei confronti dell’organizzazione timbrica:

On a traditionnellement traité le timbre comme un élément purement associatif alors que, s’il est organisé et perçu de façon hiérarchique, il induira chez l’auditeur l’impression d’une structure beaucoup plus riche.¹³

Il fallait une théorie pour avancer, [...] notre oreille est façonnée culturellement, [...] la création doit procéder d’une nécessité pour faire sens. [...] Toute approche de la

¹¹ Boulez, *Leçons de musique. Points de repère III*, 443. Lezione tenuta al Collège de France, Gennaio-Maggio 1988.

¹² Philippe Manoury, “Les limites de la notion de «timbre»”, cit., p. 297.

¹³ Fred Lerdahl, “Les hiérarchies de timbres”, in Jean-Baptiste Barrière (ed.), *Le timbre, métaphore pour la composition*, cit., pp. 184-185.

synthèse doit elle se construire en continuité avec la mémoire collective, dans un mouvement dialectique entre mémoire et création, tradition et invention.¹⁴

– Sviluppare, di conseguenza, sempre più a fondo i rapporti con l'aspetto percettivo e cognitivo musicale.

– Continuare a interpretare, trasformare ed 'importare' sul piano concettuale i processi delineati dal pensiero tecnologico all'interno di quello compositivo per renderli ad esso strutturali; ma anche come interpretare, trasformare ed 'importare' sul piano concettuale i processi delineati dal pensiero compositivo all'interno di quello tecnologico.

– Trattare sistematicamente i problemi legati alla gestione semantica degli aspetti relativi all'indice di ripartizione rappresentato dallo spazio, ossia di

[...] una quinta dimensione che per essere esatti non è una funzione intrinseca al fenomeno sonoro, ma piuttosto il suo *indice di ripartizione*: [...] l'indice di ripartizione rappresentato dallo spazio non agisce soltanto nella durata, sulle durate, ma anche sulle altezze, sulle dinamiche, sui timbri; [...] le funzioni di articolazione che lo spazio assume, in quanto indice di ripartizione delle strutture, sono molto vicine a quelle che dinamiche e timbri assumono rispetto alle altezze e alle durate.¹⁵

– Recuperare l'aspetto gestuale della musica nell'interazione con l'elemento tecnologico.

– Il rapportare tutti i precedenti aspetti con l'esecuzione, intesa sia come *performance*, sia come scrittura grafica degli elementi prescrittivi necessari per la stessa.

Lista necessariamente incompleta e senza pretesa alcuna, né di ordine di priorità, né di esaustività, intesa solo a tracciare un'idea dell'ampiezza e della portata concettuale delle tematiche in gioco. Tutti elementi – compreso ciò che essi implicano 'in cascata' – suscettibili di profondi rivolgimenti del linguaggio musicale e da considerare anche nel loro intersecarsi con le problematiche che nascono dalla fruizione musicale come fatto sociale, con l'elaborazione di estetiche, il loro assorbimento, le reciproche influenze tra generi – intese anche come ibridazioni, nel senso nobile del termine.¹⁶ O altri ancora che irrompono nel fatto musicale in tempi recenti grazie allo sviluppo tecnologico, come quello, ad esempio, della virtualità, con tutte le conseguenze e le necessità di concettualizzazione e di strutturazione che anch'essa richiede in campo compositivo.

Una quantità di problematiche, ma altrettante vie da seguire e da esplorare, che consentono al discorso musicale di ricerca di indirizzarsi verso gradi di astrazione e di

¹⁴ Jean-Baptiste Barrière, "L'informatique musicale comme approche cognitive: simulation, timbre et processus formels", in Stephen McAdams and Irene Deliège (eds.), *La musique et les sciences cognitives*, Liege-Bruxelles, Pierre Mardaga Éditeur, 1989, pp. 182-183.

¹⁵ Pierre Boulez, *Penser la musique aujourd'hui*, Mainz: C.B. Schott's Söhne, 1963. (Trad. It.: *Pensare la musica oggi*, Torino, Giulio Einaudi editore, 1979, 63-67).

¹⁶ Si veda, in merito: Alessandro Arbo, *Il corpo elettrico. Viaggio nel suono di Fausto Romitelli*, Quaderni di cultura contemporanea, n.4, dicembre 2003, Teatro comunale di Monfalcone, Trieste, 2003, pp. 10-19 *passim*.

complessità via via maggiori in un processo di interazione e di integrazione sempre più stretta con l'elemento tecnologico, marca di una fase storica che ne vede il progressivo assorbimento all'interno dello strumentario 'tradizionale'.

Si tratta ora di capire se e come la dialettica tra questi due mondi, quello 'accademico di ricerca' e quello 'telematico mediale', sarà in grado di produrre sviluppi futuri. Si tratta di una sfida di integrazione e di interazione di metodi e strategie che non può, pena il suo fallimento, risolversi nella lettura di una pura velocizzazione dei processi di trasmissione di senso. Integrazione e interazione all'interno di un pensiero compositivo che contempli quei mezzi nell'interezza delle loro prerogative: due mondi che, come detto, non entrano quasi mai in contatto, che sembrano invece quasi temersi, in un processo di marginalizzazione reciproca che elide il necessario confronto.

Tanto più il *digital divide* andrà col tempo diminuendo, tanto più assisteremo ad un incremento degli *input* nella complessa struttura creativa che si è venuta a formare all'interno del sistema comunicativo, struttura stretta in un vertiginoso asintoto tra 'necessità artistica' e 'mercato globale'.

Vie di fuga?

Fenomeni ancora lontani dall'essere pienamente valutati; la prospettiva sociologica secondo la quale vengono talvolta affrontati, pur interessante, non si pone nell'ottica di risolvere in modo alcuno quelle problematiche di natura musicale che abbiamo intravisto.

Nei contributi presenti in questo numero emergono elementi diversi disposti secondo alcune linee di tendenza – in alcuni casi anche di convergenza, se non tratti comuni, come si diceva – che ci consentono già un primo quadro del diverso focalizzarsi dell'attenzione nei confronti del rapporto tra musica e tecnologie.

L'intervista a Ivan Fedele – che, come premesso, apre il numero in qualità di elemento 'suscitatore' – esprime il punto di vista del compositore nei confronti della tecnologia, prevalentemente individuata nell'informatica musicale, tanto nell'utilizzo all'interno del proprio lavoro, quanto negli sviluppi ritenuti in generale più forieri di prospettive interessanti per il futuro; in vari passaggi viene ribadita la primarietà dell'idea compositiva sul mezzo tecnologico e la necessità del compositore di mantenere il controllo della situazione senza cedere alle prerogative del mezzo che, anzi, deve essere 'piegato' – quando non progettato appositamente – alle esigenze dell'idea compositiva.

Alessandro Solbiati considera le valenze dell'informatica musicale sotto il profilo didattico, enunciandone gli elementi innovativi attraverso il filtro di un'analisi del proprio percorso esperienziale in relazione alle tecnologie. Anche nel suo caso viene riaffermata la centralità del compositore e la necessità che l'apporto tecnologico sia sempre 'controllato' dalla visione estetica e dal pensiero compositivo.

Gottfried Michael Koenig ripercorre i termini del rapporto con le tecnologie in relazione alla propria esperienza, valutando le tappe ritenute fondamentali con l'obiettivo di stabilire alcuni punti fermi; tali considerazioni lo conducono a riconfermare la prevalenza dell'idea compositiva sul mezzo tecnologico quale esso sia, principio che

egli ritiene valido ancor di più oggi, dove la tecnologia può essere certo usata, ma a cui non può essere delegata alcuna autorità morale.

Jean-Claude Risset analizza il ruolo dell'informatica in relazione alla creazione musicale, mettendo in rilievo la necessità da parte del compositore di creare i 'propri' mezzi attraverso una specifica attività di ricerca, similmente a quanto avvenuto nel percorso che ha visto la nascita e lo sviluppo delle tecnologie elettriche e successivamente digitali. Attività che può e deve – grazie alle possibilità oggi offerte sempre più dai linguaggi di programmazione – essere mantenuta viva, così da poter realizzare quel nuovo tipo di complementarità tra il compositore e l'opera auspicata da Célestin Deliège.

Luigi Ceccarelli prende in considerazione le prerogative delle tecnologie attuali in relazione agli elementi critici avanzati nelle citazioni degli autori riportati all'interno del quesito proposto. Rilevando che gli appunti vengono rivolti più ad un certo tipo di utilizzo, fatto per coprire una mancanza di idee, che non alle tecnologie in sé, l'autore sottolinea come per fare musica occorra in realtà raggiungere un livello di complessità di "tipo logico" superiore.

Daniel Teruggi, dopo una disamina delle modalità dell'ascolto in relazione ai molteplici fattori che lo determinano – tra cui le diverse categorizzazioni attribuibili alla percezione umana del fenomeno sonoro, il contesto di riferimento, la sorgente di emissione – prende in considerazione le variazioni prodotte nella recezione del fenomeno musicale da un ascolto di tipo acusmatico in cui, muovendo da un concetto che prescinde dalla percezione visiva della sorgente, si definisce un quadro uditivo nel quale la nostra immaginazione costruisce immagini e forme sonore a partire da ciò che la musica suggerisce.

Robert Normandeau discute il rapporto con le tecnologie sviluppato dalla generazione dei pionieri in confronto a quello intrattenuto con esse dalla generazione attuale. Attraverso l'analisi delle caratteristiche proprie ed esclusive del mezzo digitale – quali, ad esempio, l'attitudine acusmatica, le diverse possibilità di gestione del timbro, le procedure di saturazione semantica per ripetizione del frammento sonoro, il nuovo contesto sociale di riferimento, il paradigma spaziale – definisce come queste possano determinare un nuovo approccio alla composizione, approccio connaturato ai 'residenti' della 'generazione digitale', ormai lontani dalle istanze, necessità e contingenze dei pionieri.

Mauro Cardi affronta le implicazioni dello sviluppo delle tecnologie e della rete sul 'mestiere' del compositore e l'influenza che esse esercitano sulle modalità di 'generazione', recezione e fruizione dei testi musicali, sia a livello di impatto sociale, sia sotto il profilo dei meccanismi e delle prassi che producono. Laddove la maggiore disponibilità di risorse si dimostra in grado di offrire opportunità prima difficilmente immaginabili, le problematiche che vengono a crearsi ampliano il loro raggio di azione. Rimane quindi ineludibile la necessità per il compositore di disegnarsi i propri strumenti, al fine di mantenere un ruolo pienamente attivo nelle scelte del suo operare.

Agostino Di Scipio, interrogandosi sui rapporti tra musica, tecnologia e società, segnala la necessità di abbandonare una prospettiva strettamente sociologica a favore di un approccio che consideri le azioni e le decisioni mediate per il tramite della tecnologia – unitamente alla responsabilità che il compositore si assume su tali processi di mediazione – nella loro qualità di elementi capaci di lasciare tracce udibili all'interno

delle condizioni di esistenza del suono e della musica. Attraverso una serie di passaggi – che procedono da un’ermeneutica della tecnologia a una definizione dei paradigmi di mediazione, dalla determinazione delle condizioni di responsabilità ad una valutazione sulla natura della pluralità di tracce lasciate nel suono dal gesto costruttivo – l’autore puntualizza i termini di una prospettiva informata invece alla prassi creativa, alle condizioni e alle tecniche di lavoro di chi agisce in senso creativo. In un mondo strutturato come una rete di sistemi tecnici interconnessi, la riflessione deve essere portata dal piano estetico a quello più decisivo di ‘responsabilità dei mezzi’, dove “la competenza e la consapevolezza che un musicista ha delle tecnologie del proprio lavoro non sono affatto secondarie rispetto al senso e al significato dei prodotti finali del suo lavoro”.

Come vediamo, quelle problematiche cui si accennava più sopra nella nostra introduzione vengono prese in considerazione ancora in maniera periferica, non costituiscono il centro della riflessione; lo sono maggiormente solo negli ultimi due contributi. Nondimeno, cominciano ad affiorare qua e là e a delinearsi nel panorama del dibattito sulla contemporaneità e sul futuro della musica; riteniamo che, col passare del tempo, assumeranno un ruolo sempre più preponderante. Per il momento crediamo interessante – e speriamo che lo sia anche per i nostri lettori – aver messo in qualche modo a confronto, pur nella maniera limitata che i nostri mezzi ci consentono, quei due angoli di visuale di cui si diceva, nella speranza che servano ad avviare una riflessione ancora tutta da sviluppare.

In questo senso intendiamo procedere e, nel prossimo numero di *Musica/Tecnologia*, il n.5¹⁷, proporremo il quesito oggi sottoposto ai compositori, anche ai musicologi, così da poter mettere a confronto uno sguardo ‘dall’interno’ con uno ‘dall’esterno’, nella speranza che quanti più punti di vista siano disponibili, tante più linee prospettiche e punti di fuga siano disponibili per la determinazione del nostro oggetto.

¹⁷ Peraltro, a redazione chiusa, ci viene offerto un significativo contributo relativo al compositore Michael Jarrell. Si tratta di una lunga intervista realizzata dal musicologo Pierre Michel che, pur riferendosi al pensiero di un compositore, abbiamo deciso di pubblicare nel prossimo numero, dato lo stretto legame tematico intercorrente tra il numero 4 e il numero 5 della rivista.